

Entre o amor e a saudade – O artista gaúcho e a possibilidade de buscar o sucesso no Rio de Janeiro (1930 – 1945)

*Flavia Ribeiro Veras*¹

RESUMO

VERAS, F. R. Entre o amor e a saudade – O artista gaúcho e a possibilidade de buscar o sucesso no Rio de Janeiro (1930 – 1945). O presente artigo tem a proposta de analisar comparativamente a posição no mercado de trabalho dos artistas gaúchos que permaneceram em Porto Alegre durante os anos de 1930 à 1945 e os que migraram para o Rio de Janeiro. Através de fontes policiais é possível traçar perfis bastante diferentes entre os que permanecem na sua cidade natal e precisam lidar com a falta de perspectiva e reconhecimento contra os que migraram, esses apresentavam maiores possibilidades de se tornarem profissionais de sucesso.

Palavras-chave: artistas gaúchos; migração; trabalho.

ABSTRACT

VERAS, F. R. Between love and longing – The *gaúcho* artist and the chance of getting successful in Rio de Janeiro (1930-1945). This article aims to comparatively analyze the position in the working market of gauchos' artists, who remained in Porto Alegre from the years of 1930 to 1945 and the ones who migrated to Rio de Janeiro. Through police sources it's possible to trace different profiles between the ones who remained in their hometown and have to deal with the lack of perspective and recognition, and those who migrated and had more opportunities to become successful professionals.

Key words: artists gaúchos; migration; labor.

INTRODUÇÃO

Este artigo é fruto de pesquisas realizadas em Porto Alegre em consequência de viagem financiada pela CAPES através do PROCAD. Visitei muitos arquivos e vasculhei uma quantidade significativa de documentos muito interessantes. Entre esses arquivos, consultei a documentação do Museu da Comunicação Social Hipólito da Costa, onde tive acesso a periódicos.¹ No Museu da Academia de Polícia (ACADEPOL), tive acesso a um material muito semelhante ao utilizado no Rio de Janeiro e que examino em minha dissertação de mestrado¹. Ele consiste em uma série de fichas que registrava todos os artistas em atividade no estado.² A documentação de Porto Alegre é bem mais escassa do que a do Rio de Janeiro; a primeira possui datação de 1935 até 1943, sendo registrados 152 artistas. Já no Rio de Janeiro o acervo é de 1932 até 1959, contando com mais de três mil artistas.³ Utilizarei também o Teatro São Pedro como arquivo. Embora seu acervo ainda esteja bastante desorganizado, os funcionários foram muito solícitos ao disponibilizar materiais ainda não catalogados que me permitiram uma série de reflexões. Além disso, utilizo aqui algumas obras que integram a bibliografia levantada em minha pesquisa sobre o teatro e a cidade de Porto Alegre. Este exercício exploratório sobre Porto Alegre tem o caráter complementar para minha dissertação,

que consiste em pensar a organização dos artistas como trabalhadores na conjuntura do primeiro Governo Vargas no Rio de Janeiro. Neste artigo, pretendo dialogar com as fontes encontradas no Rio de Janeiro com as de Porto Alegre para tentar entender como era a luta por espaço de trabalho do artista gaúcho. Vale lembrar que muitos artistas vinham do Rio Grande do Sul com a intenção de trabalhar no Rio de Janeiro. Eles eram o terceiro grupo em sua migração para a capital do país, com 147 artistas, atrás apenas de São Paulo (409 artistas) e Minas Gerais (186 artistas) de um total de 955 artistas vindos de outros estados.⁴ Em contrapartida, muitos artistas cariocas também foram excursionar ou mesmo viver da arte em Porto Alegre. Esses movimentos que permitem comparações entre Porto Alegre e Rio de Janeiro serão priorizados, sem obedecer a cortes temporais rígidos, uma vez que o objetivo deste artigo é estabelecer conexões entre o Rio de Janeiro e Porto Alegre no tocante ao mundo do trabalho do artista.

O TEATRO E A EXCLUSÃO SOCIAL

Inicialmente, cabe fazer uma curta explanação sobre a vida artística em Porto Alegre. O mercado das diversões na cidade de Porto Alegre parece não ter seguido a mesma tendência da capital do país. Tanto a política imigratória para o sul, quanto o complexo processo de industrialização e reordenação urbana que a cidade sofre durante o século XX afetaram bastante as formas de sociabilidade e a demarcação de espaços para diversão. (HOHLFELD, 2004, p. 203 – 210)

No Rio de Janeiro, embora houvesse casas de diversões - muitas vezes com cinemas e até teatros em diversos bairros – que constituíam uma espécie de mercado local para diversões, o centro da cidade era o foco de concentração dos estabelecimentos dessa natureza. Inúmeros teatros, cafés, *dancings*, cinemas e cabarés alegravam a noite do Rio de Janeiro.⁵ A Avenida Rio Branco era conhecida por ter um público mais elitizado, enquanto a Lapa e a Praça Tiradentes contavam com os populares. Apesar dessa divisão, a proximidade dos espaços e alguns espetáculos que atraíam o público em geral, como as de Procópio Ferreira e Jaime Costa, fazia com que ao menos na Praça Tiradentes todos os setores sociais frequentassem o teatro, diferenciando-se apenas pelo setor escolhido e, conseqüentemente, pelo valor pago pelo ingresso comprado. (GOMES, 2004, p. 50)

Em Porto Alegre, o processo de reordenação urbana dividiu a cidade em zonas. Essa separação possuiu um caráter de classe muito forte. Havia a intenção de organizar geograficamente as diferenças sociais. Tal como aconteceu no Rio de Janeiro⁶ e em muitas outras cidades do país, a reforma urbana produziu excluídos que acabaram por ser realocados às áreas para pessoas de baixa renda ou operários. (MONTEIRO, 2004, p. 51 – 60)

Em Porto Alegre, a Rua da Praia torna-se um lugar de passagem de artistas ou outras pessoas que pretendessem exibir beleza ou roupas da moda, além de se divertir. (NILO, 2009, p. 27-41) Quanto aos teatros da cidade, eles possuem histórias curiosas que remontam à fundação da cidade. Na Rua dos Bragança, que passou a se chamar, em 1893, Rua Marechal Floriano, como é denominada até hoje, havia um teatro caracterizado como “canhesco” por Athos Damasceno. (DAMASCENO, 1975, p. 24)

Na verdade, ainda no século XIX, Porto Alegre não era uma cidade complexa, assim o teatro e suas imediações eram espaços de diversão improvisados pela própria população. (MONTEIRO, 2006, p. 264 – 266). Outro teatro esteve localizado no Beco dos Ferreiros, o qual

era um simples barracão de madeira de 400 lugares posteriormente conhecido como Beco da Ópera (atual Rua Uruguai) para a apresentação de grupos locais, grupos visitantes e espetáculos circenses. (MONTEIRO, 2006, p. 114)

O primeiro nome desse teatro foi Casa de Comédia e, apesar de ser o que de melhor havia na cidade, a elite não o via com bons olhos, devido à natureza dos espetáculos apresentados e ao público que costumava frequentá-lo. (BITTENCOURT, 2008, p.30 – 66)

Um público masculino e popular constituiu-se no principal cliente da Casa da Comédia. Ele era formado, sobretudo, por elementos de baixa renda: soldados, empregados do comércio, jardineiros, sapateiros, alfaiates, marceneiros, artesãos os mais variados ... mas também alguns estudantes. Nesse ambiente, a presença feminina era rara; reduzia-se a algumas poucas atrizes e mulheres de vida fácil. (...) Um teatro sem cadeiras, onde se ficava em pé. Sala iluminada à luz de velas que permaneciam acesas durante todo o espetáculo e desviavam a atenção do público do palco para a plateia e camarotes, transferindo-se à assistência sempre que disputas eclodiam entre os presentes. Nele, frequentadores agitados e barulhentos interagiam com os artistas, quase todos homens, muitos deles escravos ou “negros forros”. Local onde se comia e bebia-se; mistura de teatro e taberna. (BITTENCOURT, 2008, p.37)

Apenas em 1858, depois de muitas negociações entre os setores sociais de Porto Alegre e o poder público, se deu a construção do teatro São Pedro. Essas negociações são descritas com detalhes por Athos Damasceno. O que de fato importa é que esse teatro representava a opção da classe burguesa pelo teatro. (DAMASCENO, 1975, p. 9 – 45) Luxuoso e com qualidade extremante superior a tudo que havia existido até então em Porto Alegre, o São Pedro exibia muitos grupos amadores locais, companhias estrangeiras ou itinerantes, mas todos respeitando a “moral e os bons costumes”. (DAMASCENO, 1975, p. 9 –27).

Ao falarmos de teatro no Rio Grande do Sul é preciso lembrar de Quorpo-Santo, dramaturgo de vanguarda cujos textos foram escritos no século XIX, mas ficaram no esquecimento. Nascido em triunfo, esse professor e comerciante escreveu suas peças após se mudar para porto Alegre, sendo considerado o fundador do teatro do absurdo. Seu nome verdadeiro era José Joaquim de Campos Leão e, comprovando a tese deste artigo, ele também só ganhou fama depois de alguns de seus trabalhos terem sido encenados no Rio de Janeiro.

É a partir da década de 1950 que os volumes da *Ensiqlopédia* passam a ser lidos com atenção pelo jornalista Aníbal Damasceno Ferreira. Em 1955, Ferreira e o diretor teatral Antônio Carlos Sena publicaram poemas de Quorpo-Santo no jornal porto-alegrense *O mocho*. Após uma tentativa frustrada de encenar as peças do autor no Curso de arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul – CAD/ UFRGS, Sena estreia em 1966, no Clube de Cultura, um

espetáculo que reúne três peças de Quorpo-Santo: (...). A montagem de Sena viaja para o rio de Janeiro, em 1968, para participar do Festival Nacional de Teatros de Estudantes.⁷

Apenas a partir da década de 1920 é possível comprovar conexões fortes entre o Rio de Janeiro e Porto Alegre. A companhia de amadores Teatro de Brinquedo, formada em 1927 por Álvaro e sua esposa Eugênia, frequentadores dos salões modernistas, passou com sucesso por Porto Alegre. Seu objetivo não era o lucro, mas a inserção do teatro nacional em um modelo elitista de arte, sendo “um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar” (TROTТА, 1994, p. 130). Ou seja, buscava-se a construção de peças com fundo intelectual. Desinteressado do público e, por conseguinte da bilheteria, tinha seu elenco não constituído por profissionais, mas por indivíduos da sociedade que compartilhavam dos ideais de seus fundadores. (TROTТА, 1994, p. 130 - 136) Segundo Álvaro Moreyra, a trupe do teatro de brinquedo:

é formada de senhoras e senhores da sociedade do Rio (...). É o teatro de elite para a elite, teatro para as criaturas que não iam ao teatro. É uma brincadeira de pessoas cultas. (...) Ele só serve aos que têm curiosidade intelectual. (TROTТА, 1994, p. 130)

Álvaro Moreira, jornalista e teatrólogo, nascido em 1888, era gaúcho. No Rio formou-se em Direito em 1910, e posteriormente montou a companhia, mas em Porto Alegre, sua cidade natal, já tinha atuado como jornalista.

Em março de 1932, o jornal *Correio do Povo* comentou a morte de Leopoldo Fróes, citando em seu artigo que o artista, cuja carreira iniciara-se no Rio de Janeiro, era um dos maiores expoentes do teatro no Brasil. O artigo traz uma breve biografia do artista, citando seu reconhecimento mundial e seu esforço na formação de novos artistas. O artigo não cita a Casa dos Artistas, instituição que foi fundada por Fróes em 1918. O objetivo do texto é claramente de criticar a forma de ser fazer teatro no Brasil, sobretudo o teatro de revista, vendo Fróes como o último ator “verdadeiro”.⁸

O mesmo jornal acompanhou, no mesmo mês, toda a viagem de Procópio Ferreira e do trio de sambistas Os Três Azes, do Rio de Janeiro a Porto Alegre. A expectativa pelas apresentações era muito grande, Procópio se apresentou no Cineteatro Coliseu e Os Três Azes no Cineteatro Imperial. Durante todo o tempo que as apresentações duraram, os teatros ficaram lotados e o jornal não deixou de comentar nenhuma delas.⁹

Em 1945, certamente em decorrência do cenário político instável fruto do fim da II Guerra Mundial e das expectativas democratizantes no Brasil, as atividades teatrais parecem ter diminuído bastante em Porto Alegre. A crítica teatral fica visivelmente sem assunto e na falta de peças que “mereçam” ser noticiadas, passa a falar sobre as estreias no Rio de Janeiro, muitas vezes marcando a necessidade dessas companhias circularem pelo país.¹⁰

Na década de 1930, existiam pelo menos três teatros reconhecidamente bons em Porto Alegre. Em todos eles, além de apresentações teatrais, ocorriam também sessões cinematográficas. O Teatro São Pedro era o mais famoso, mas outros dois também merecem bastante atenção. O Cineteatro Imperial foi fundado em 1931, como projeto de um teatro moderno, por isso era visto como o mais luxuoso e atrativo. O Cineteatro Coliseu, inaugurado em 1910, passou a funcionar onde era o Teatro Polytheama, que por sua vez foi fundado dez anos antes, em 1900. O Cineteatro Coliseu tinha três mil lugares e foi demolido na década de 1950. Eram esses três teatros que recebiam

as grandes atrações nacionais e internacionais, embora também exibissem peças de grupos de amadores de reconhecida “qualidade”. (MIRNA, 2002, p. 17)

Existiam muito mais cinemas que teatros em Porto Alegre, mas a maioria deles poderia abrigar uma companhia de teatro. Foram contabilizados, em 1941, vinte e três cinemas: na região do centro havia o Apollo, o Central, o Roxy, o Vera Cruz, o Rex, o Coliseu, o Imperial, o Guarany e o Carlos Gomes; na Cidade Baixa, o Capitólio e o Palácio; na Venâncio Aires, o Garibaldi; na Azenha, os cinemas Avenida e Castello; na região do Bonfim, o cinema Baltimore; em Floresta, o Ypiranga, o Colombo, o Orpheu e o Rosário, em Petrópolis, o Rio Branco e Petrópolis; em Navegantes, o cinema Navegantes; e finalmente em São João, o cinema Thalia.¹¹

Em 2010, pudemos verificar que o teatro São Pedro possui um acervo imenso, ainda bastante desorganizado, cuja disponibilização ao público está prevista para depois da conclusão das obras estruturais em curso no estabelecimento. No interior do teatro, foi montada uma exposição permanente com o objetivo de contar a história do teatro mostrando os atores mais famosos que nele se apresentaram. Devido à boa vontade do pessoal do setor arquivista, consegui ter acesso a uma parte dos documentos, a partir da qual é possível concluir que o teatro São Pedro, desde a sua fundação, dedicou-se a atrair para a atividade dramática as abastadas e a intelectualidade.

Dessa maneira, os setores da alta sociedade porto-alegrense constituíam o público do São Pedro. Como é possível entender a partir do texto de Hohlfeldt (2004, p. 203 – 210), essas pessoas construíram seu espaço de sociabilidade através teatro. Assim, Porto Alegre vai se tornando um polo cultural, onde é relativamente fácil para uma companhia teatral obter sucesso se conseguisse se apresentar no Teatro São Pedro ou, posteriormente, no Coliseu ou no Imperial, que apresentavam espetáculos menos formais. Essa característica da cidade atraiu muitas companhias estrangeiras da América do Sul e também do Rio de Janeiro.

Companhias famosas por apresentarem revistas reconhecidamente acima da média de qualidade no Rio de Janeiro obtinham êxitos quando se apresentavam em Porto Alegre. Mas os críticos, apesar de tecerem elogios a artistas famosos como Procópio, Jaime Costa e Abigail Maia, reclamavam da “qualidade” dos textos e da apoteose das apresentações¹². Na verdade, mesmo antes de 1930, o gênero da revista vinha conquistando o público porto-alegrense e desesperando os críticos teatrais. (CESAR, 1945, p. 60).

O teatro foi a diversão popular mais cotada no país até a década de 1950, com o advento da televisão, e, embora sofresse concorrência do cinema, o teatro de revista, com suas vedetes, ainda tinha um grande apelo popular no Rio de Janeiro (VENEZIANO, 1996, p. 71). Em vista disso, é preciso que o pesquisador se pergunte qual era a diversão preferida dos empregados nas indústrias em expansão em Porto Alegre, já que na bibliografia e nas fontes encontradas sobre a cidade o teatro de popular parecia ter pouca expressão. As reformas urbanas que dividiram Porto Alegre em distritos certamente respondem parte dessa pergunta, embora todos os teatros relacionados se concentrem na região central da cidade.

É um traço importante de Porto Alegre a forte presença de imigrantes e suas sucessivas gerações que engrossaram as fileiras dos operários. Muitos artistas de família europeia que deram depoimento ao Museu da Imagem e do Som (MIS), no Rio de Janeiro, declararam que herdaram da família o gosto por música e por teatro. A maioria deles não tinha boa condição financeira, mas mesmo assim a arte parece os ter acompanhado desde o nascimento.¹³ Não sei até que ponto essa experiência pode se estender a Porto Alegre, ou se o talento artístico se desenvolveu de maneira amadorística apenas

em agremiações muito fechadas e até esquecidas. O fato é que Porto Alegre parece carecer de fontes sobre o assunto.

Alexandre Fortes, ao trabalhar com a formação da classe operária em Porto Alegre a partir de pesquisas sobre os trabalhadores do Quarto Distrito, dedica-se também a pensar o lazer e a vida associativa dessas pessoas. Através de entrevistas com moradores, ele localiza a dança como a diversão mais popular, embora fossem comuns também as festas de vizinhança e a existência de associações recreativas que muitas vezes estavam ligadas a grupos étnicos. O cinema e o gosto pelo futebol também constituíam importantes meios de sociabilidade e diversão, inclusive com a formação de times de fábrica. O autor localiza ainda a prática de caça e pesca pelos homens e a importância das igrejas. No entanto, nada registra sobre o teatro. (FORTES, 2004, p. 86-91)
No jornal *Correio do Povo*, eram comuns notícias sobre reclamações de batuques durante a noite e a madrugada em bairros de classe média.

Batuques que incomodam.

Moradores das ruas 14 de Julho e Sebastião Leão, na Azema, pedem-nos chamemos a atenção da polícia para os costumeiros batuques naquela zona. Rara é a noite em que os tambores não zunem até alta madrugada, perturbando o sono dos moradores, no seu Ra-ta-plan monótono e irritante. E o contochão característico dessas práticas africanas faz “pendent” com o ruído dos bombos, de forma a importunar o mais possível a vizinhança.¹⁴

No Rio de Janeiro, existiu o teatro operário, para o qual não localizamos um marco inicial nítido. De cunho notadamente anarquista, por vezes se confundiu com as revistas por fazerem críticas sociais, explorando a nudez e os temas do cotidiano. Embora alguns artistas renomados tenham participado do teatro militante, como Maria Olga Narduzzo Navarro, Lélia Abramo e Itália Fausta – sendo a última atuante também no Teatro da Natureza, famosa pelo seu talento como atriz e membro fundadora da Casa dos Artistas – a ideia do teatro anarquista era que os operários encenassem no palco seu próprio cotidiano, fazendo-se dessa forma um teatro pedagógico (CABRAL, 2008, p. 77 – 84). Essas peças utilizavam as técnicas habituais do teatro como a apoteose, as danças e as músicas para abordar os temas que desejavam tratar:

O teatro foi escolhido para a pregação e difusão de um ideário social de libertação, às vezes anticlerical, que de um lado, pelo caráter político de suas atividades teatrais; e de outro pela simples busca do conhecimento, fez o operariado refletir sobre manifestações populares e descobrir problemas básicos de sua existência de classe. (CABRAL, 2007, p. 372)

Este teatro anarquista, além de possuir caráter militante, foi também uma forma de integração entre os imigrantes italianos. Formaram-se grupos de teatro amador que ficaram conhecidos como filodramáticos. Jaime Cubero¹⁵ afirma que o resgate das fontes do teatro anarquista é difícil devido à ação policial nos anos de ditaduras, mas ele cita algumas companhias que funcionavam como centros anarquistas, cujo material foi preservado e que atuavam em São Paulo como: Grupo Filodramático Social (1905); Grupo Filodramático do Centro de Estudos Sociais do Brás (1906); Grupo Libertário do Brás (1910); Grupo Aurora Libertas (1911); Círculo de Estudo Sociais Francisco Ferrer (1912); Círculo Filodramático Libertário (1914); Centro Feminino Jovens Idealistas (1915); Associação Universidade Popular de Cultura Racionalista (1915); Centro de Estudos Sociais Juventude do Futuro (1920); Grupo Nova Era (1922).¹⁶ No Rio de Janeiro, aponta Cubero, também havia essas companhias, mas estudos específicos sobre elas são escassos. Por esse

motivo, é estranho que não tenha existido entre os operários porto-alegrenses a cultura do teatro. Provavelmente, as fontes sobre isso desapareceram, pois tal fato ocorreu em grande medida no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O QUE SIGNIFICAVA SER UM ARTISTA GAÚCHO?

No quadro de produção teatral mostrado, é interessante questionar como e onde viviam os artistas gaúchos. Segundo o texto de Athos Damasceno, as empresas estrangeiras eram as que mais tinham visibilidade para o público gaúcho. Os artistas locais eram em sua maioria amadores, ou seja, não tiravam seu sustento da atividade artística, pelo menos até os anos de 1920. (DAMASCENO, 1975, p. 27 – 45) Mas aos poucos o mercado das diversões vai se aprimorando em Porto Alegre, inclusive com a ação de alguns empresários do ramo (HOHLFELD, 2004, p. 205 – 210). É fato que o desenvolvimento industrial, como já tratou Hobsbawm (2005, p. 312) e Benjamin (1969, p. 207-238), acabam por transformar a arte em mercadoria e os artistas em “operários”.¹⁷

No caso de Porto Alegre, encontramos registro de 152 artistas entre 1937 e 1943. Desses, 51 eram homens e 101 mulheres. Do total, 24 trabalhavam com música sendo cantores ou músicos (sendo 3 cantores de cabarés); 79 eram bailarinas ou bailarinos e coristas; 31 eram atores ou atrizes, grande parte caracterizado apenas como comediantes; 14 atuavam em diversas modalidades de circo; 1 era locutor de rádio e 2 eram técnicos.¹⁸

Essas fichas não são tão completas como as encontradas no Rio de Janeiro, mas possibilitam conclusões sobre os artistas que tentavam seguir a profissão sem sair da cidade. Podemos sugerir que os artistas que não buscavam sair de Porto Alegre enfrentavam condições de trabalho bastante ruins e não tinham muita qualificação nem prestígio como artista. Aura Branches, Maria Della Costa, Abigail Maia entre outros artistas, precisaram sair de Porto Alegre para deslanchar na carreira e voltar à cidade com pompas. Isso pode ser comprovado também por três outros dados. Em primeiro lugar, o excessivo número de atores que se denominavam comediantes, categoria pouco admirada naquele meio profissional, sobretudo em Porto Alegre. Segundo, o alto número de bailarinas, que além de ser uma categoria pouco ilustre para o artista em muito se confundia com a prostituição. Por fim, o fato do número de mulheres registradas serem quase o dobro do de homens sugere uma atividade por si só desprezada em uma sociedade paternalista como era a de Porto Alegre. (FORTES, 2004, p. 62 – 69)

No entanto, as melhores conclusões partem das fontes da polícia do Rio de Janeiro. Entre o período de 1932 a 1945, 147 artistas gaúchos (a maioria de Porto Alegre) moraram no Rio de Janeiro; desses, 70 eram mulheres e 77 homens, o que demonstra um equilíbrio não encontrado na capital gaúcha. No Rio de Janeiro, 15 se dedicavam ao circo (7 mulheres e 8 homens), 64 atuavam como atores (29 mulheres e 35 homens), 34 trabalhavam com bailados (26 mulheres e 8 homens), 6 eram técnicos (todos homens), 6 eram empregados no rádio (desses, apenas 1 era mulher) e apenas um homem não respondeu à qual atividade se dedicava¹⁹. Vejamos o quadro comparativo entre os dados coletados no Rio de Janeiro e em Porto Alegre:

Categoria / Número de Artistas	Porto Alegre	Rio de Janeiro
Atuação	31	64
Bailados	79	34
Circo	14	15
Músicos	24	21
Técnicos	2	6
Rádio	1	6
Não respondeu	0	1

Tabela 1

Elaborada a partir dos dados das Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional e Livro Pref. Mun. PA – Gabinete de Censura Theatral e Cinematográfica – Registro dos Artistas. Porto Alegre: Academia de Polícia de Porto Alegre, 1938-1943.

Os dados mostrados acima expõem as diferenças significativas entre o artista gaúcho que saía para tentar a vida no Rio de Janeiro e os que insistiam em se manter no estado. Os que seguiam para o Rio de Janeiro tendiam a trabalhar como atrizes ou atores, que era a categoria mais respeitada de artista, se não contarmos os de rádio, que não tinham vinculação direta com o tablado. O número de bailarinas e coristas gaúchas é significativamente menor no Rio de Janeiro. É interessante, com esses dados, comparar os índices sociais entre os artistas gaúchos no Rio de Janeiro e o total dos artistas na capital. Os números dos artistas gaúchos são ligeiramente mais favoráveis do que do total de artistas.

Enquanto 33% de todos os artistas em atuação no Rio de Janeiro eram casados e 59% solteiros, se contamos apenas os gaúchos, 40% eram casados e 51% solteiros. Sabemos que para o artista, o casamento poderia ser uma forma de obter legitimidade, respeitabilidade e aceitação profissional (tanto para os homens quanto para as mulheres). Além disso, possuir uma família possibilitava montar sua própria trupe e números, facilitando inclusive a formação de empresas teatrais por esses artistas.

Outro dado interessante relaciona-se à instrução dos artistas gaúchos que atuavam no Rio de Janeiro: 55% tinham apenas ensino primário, 38% secundário e 4% superior; no caso de todos os artistas registrados no Rio de Janeiro, 57% possuíam apenas o ensino primário, 36% secundário e 3% superior. Considerando que nenhum artista gaúcho se definiu como analfabeto, tendo apenas 2 deixado de responder a essa questão, é possível afirmar que os artistas oriundos do Rio Grande do Sul tinham mais anos de estudo do que a média de artistas nacionais.²⁰

Contudo, o que colocava o artista do Rio Grande do Sul em vantagem no Rio de Janeiro, era a boa aceitação que eles possuíam junto aos empresários. A maioria dos artistas gaúchos no Rio de Janeiro apresentava mais do que duas experiências de trabalho, o que já lhes possibilitava comprovar que trabalhavam como artista, inclusive tendo a possibilidade de fazer parte do Sindicato dos Artistas,²¹ pois apenas aqueles que conseguiam comprovar no mínimo três serviços, poderiam se

registrar na polícia como trabalhadores artistas. É possível imaginar que os artistas que não tiveram registrado em sua ficha três contratos possam ter desistido da profissão ou simplesmente não foram absorvidos pelo mercado²². Isso aconteceu com 41% dos artistas gaúchos que vieram para o Rio de Janeiro, mas se contabilizarmos todos os artistas que trabalhavam na capital, 61% não conseguiram se estabelecer na profissão.²³

Esses números nos levam à conclusão de que existia uma boa aceitação dos artistas gaúchos no Rio de Janeiro. Talvez isso se devesse à postura mais elitista de fazer teatro em Porto Alegre, o que por um lado valorizava muito o trabalhador artista fora da cidade, mas que por outro, o deixava em situação de vida e de trabalho muito complicadas na sua cidade. Os artistas que possuíam uma boa condição de vida em Porto Alegre normalmente já tinham feito viagens e conhecido outros lugares, na maioria das vezes internacionalmente.

Berta Singerman, famosa artista argentina esteve diversas vezes em Porto Alegre se apresentando no Teatro São Pedro. Em uma dessas apresentações, em 1929, foi recebida por Getúlio Vargas, então presidente da província do Rio Grande do Sul. Posteriormente, com a sua companhia “Teatro de Câmara”, tornou a voltar a Porto Alegre, mas não existe nenhum registro da atriz na documentação da polícia. Procópio Ferreira foi ovacionado, nos jornais da época, conforme registrado nos documentos e na exposição permanente do Teatro São Pedro. Renato Viana, depois de ter muitos problemas com a montagem da Companhia de Dramática Nacional, financiada pelo governo, mudou-se para Porto Alegre, conseguindo montar uma companhia de reconhecido sucesso dentro das suas aspirações modernistas teatrais.

Porto Alegre tinha uma estreita relação com o alto teatro, que se manifestava também em articulações com o poder público através da figura de Getúlio Vargas, o que acabou por fazer da cidade e do estado protagonistas da história do teatro no Brasil.

Vargas gostava de teatro, comparecia ao São Pedro, dava recepção aos artistas visitantes, animava-os e protegia-os, e por isso ganhou duradouro prestígio entre eles. A Lei Getúlio Vargas, de sua iniciativa, quando deputado federal, havia oferecido a categoria profissional aos homens de teatro. E todos esses fatos iriam pesar, de uma forma ou de outra na história do teatro. (DAMASCENO, 1974, p. 87)

CONCLUSÃO

Este artigo não pretendeu esgotar nenhuma questão, apenas instigar novas pesquisas. Meu tempo em Porto Alegre foi muito curto e não foi possível fazer pesquisas mais aprofundadas e sistemáticas. No entanto, acredito que conseguimos demonstrar aqui como a comparação de materiais de mesma natureza no Rio de Janeiro e em Porto Alegre revela dados no mínimo curiosos para quem se interessa pelos temas do teatro e do trabalho.

NOTAS

¹ VERAS, Flavia Ribeiro. **Tablado e palanque – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945)**, Rio de Janeiro: UFRRJ. 2012. Dissertação de mestrado.

Correio do Povo – Março de 1932 e Novembro de 1945.

² Livro Pref. Mun. PA – Gabinete de Censura Theatral e Cinematográfica – Registro dos Artistas. Porto Alegre: Academia de Polícia de Porto Alegre, 1938-1943.

³ Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional

⁴ Dados presentes nas fichas de artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

⁵ Dados presentes nas fichas de artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional.

⁶ Sobre reordenação urbana no RJ ver:

⁷ http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=8960 acessado em 27/3/2012 às 14h.

⁸ Correio do Povo, 4/3/1932.

⁹ Correio do Povo – notícias durante todo mês de março (1932) na sessão teatral.

¹⁰ Correio do Povo - notícias durante o mês de novembro (1945) na sessão teatral.

¹¹ Ver: http://www.carlosadib.com.br/poa_fatos.html acessado em 27/3/2012 às 12h.

¹² Correio do povo, março de 1932.

¹³ Depoimento de Eva Todor (05/03/1975); Pascoal Carlos Magno (18/12/1967); Oscarito (11/09/1978), Mario Brasini (22/06/1993); Maria Sampaio (22/08/1967) e Ester Leão (20/10/1969).

¹⁴ Correio do Povo, 22 de março de 1932.

¹⁵ Ativo militante anarquista, jornalista, intelectual e pedagogo. Militou no Centro de Cultura Social, no bairro operário do Brás em São Paulo, trabalhando com teatro anarquista.

¹⁶ “Entrevista: Depoimento de Jaime Cubero” *Educ. Pesqui. vol.34 no.2 São Paulo May/ Aug. 2008 Disponível em:* <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022008000200013&lng=pt&nrm=iso> Acessado em 27/3/2012 às 15h.

¹⁷ Ver: BENJAMIN, 1969, p. 207-238. HOBBSAWM, 2005. p. 312.

¹⁸ Livro Pref. Mun. PA – Gabinete de Censura Theatral e Cinematográfica – Registro dos Artistas. Porto Alegre: Academia de Polícia de Porto Alegre, 1938-1943.

¹⁹ Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional

²⁰ Idem

²¹ Idem

²² Boletim informativo da Casa dos Artistas, Outubro de 1933.

²³ Fichas de Artistas. “Delegacia de Costumes e Diversões Públicas do Rio de Janeiro”. Código: BR NA, RIO OC – Arquivo Nacional

VERAS, F. R.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Saga, 1969, p. 207-238.

BITTENCOURT, Ezio da Rocha. “Teatro, cultura e sociabilidades na província de São Pedro do Rio Grande do Sul”. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck. **Espaço e teatro**. Do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008.

CABRAL, Michelle Nascimento. **Teatro Anarquista, Futebol e Propaganda: tensões e contradições no âmbito do lazer**. Rio de Janeiro, 2008. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Rio de Janeiro.

DAMASCENO, Athos. **O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Departamento de assuntos culturais da SEC, 1975, p. 27 – 45.

VERAS, Flavia Ribeiro. **Tablado e palanque – a formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918-1945)**, Rio de Janeiro: UFRRJ. 2012. Dissertação de mestrado.

FORTES, Alexandre. **Nós do quarto distrito: A classe trabalhadora porto-alegrense e a Era Vargas**. Caxias do Sul, RS: Educus, Rio de Janeiro: Grammond, 2004.

GOMES, Tiago de Mello. **Um espelho no palco**. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920. Campinas: editora da Unicamp. 2004.

HOHLFELD, Antonio. “O teatro e seu desenvolvimento na cidade de Porto Alegre”. In: DORNELLES, Beatriz. **Porto Alegre em destaque**. História e cultura. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2004.

HOBSBAWM, Eric J. **A Era dos Impérios (1875 – 1914)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005. p. 312.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas. História e memória da cidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

MONTEIRO, Charles. “Porto Alegre no século XX: crescimento urbano e mudanças sociais”. In: DORNELLES, Beatriz. **Porto Alegre em destaque**. História e cultura. Porto Alegre: EDIPUCRS. 2004, p. 51 – 60.

RUSCHEL, Nilo. **Rua da Praia**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura: Editora da Cidade, 2009.